

UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA
DEPARTAMENTO DE LETRAS

MÁTHESIS



V I S E U • 2 0 1 0

“UMA GRANDE SOMBRA QUE SENTE E SE NÃO VÊ”: *BELKISS* NOS TRILHOS DA LITERATURA DRAMÁTICA SIMBOLISTA

MARIA DE JESUS CABRAL

RESUMO

Publicado em 1894, em forte sintonia com um tempo de crise e de questionamento de novos paradigmas de representação teatral (Mallarmé, Maeterlinck), o poema dramático *Belkiss*, *Rainha de Sabá D’Axum e do Hymiar* de Eugénio de Castro passou despercebido no campo da Literatura dramática do fim-de-século XIX e não teve a atenção crítica que merece. Partindo da contextualização da obra, este artigo pretende evidenciar a forma como o projecto estético que lhe está subjacente dialoga e interage quer com textos contemporâneos enformados numa estética simbolista valorizadora do mistério (Maeterlinck e D. João da Câmara), quer com outras tentativas de incursão num teatro da alma, valorizador da palavra (Pessoa e Sá-Carneiro). A análise do tecido poético e metafísico de *Belkiss* levar-nos-á a descobrir aspectos da sua “inquietante estranheza” em relação à ilusão realista e ao teatro de puro divertimento que dominava os palcos novecentistas.

ABSTRACT

Published in 1894, in strong line with a time of crisis and questioning of new paradigms of theatrical representation (Mallarmé, Maeterlinck), the dramatic poem *Belkiss*, *Rainha de Sabá D’Axum e do Hymiar* of Eugénio de Castro was not noticed in the field of dramatic Literature of the 19th century and had not the critical attention it deserves. Starting from the contextualization of the work, this article aims to show how the aesthetic project that underlies it establishes a dialogue and interacts both with contemporary texts embedded in a symbolist aesthetics valorising mystery (Maeterlinck and D. João da Câmara), and with other attempts to invade a theatre of the soul, valorising the word (Pessoa and Sá-Carneiro). The analysis of the poetic and metaphysical substance of *Belkiss* will lead us to discover some aspects of its “disturbing strangeness”, in relation to realistic illusion and to the theatre of pure entertainment that dominated the stages in the 19th century.

“Um pouco mais de sol — eu era brasa,
Um pouco mais de azul — eu era além.
Para atingir faltou-me um golpe d’asa...
Se a menos eu permancesse alguém...”
Mário de Sá-Carneiro, “Quasi”.

Em 1894, ano editorialmente pouco expressivo no campo da literatura portuguesa, são dadas a lume duas obras singulares, quer pela configuração poético-dramática em que se moldam, quer pela concepção idealista da vida que traduzem, divergindo tanto da forma como principalmente do estilo do teatro da época, de pendor realista e psicológico: *O Pântano*, de D. João da Câmara e *Belkiss, Rainha de Sabá D’Axum e do Hymiar* de Eugénio de Castro.

Com uma prosa de ritmo simbolista que transita entre a poesia e o teatro, privilegiando ambas a representação do mundo interior que começava a interessar são só a literatura como outras áreas de conhecimento, a verdade é que não tiveram a mesma repercussão, nem a mesma fortuna crítica. O drama em quatro actos *O Pântano*, estreado no teatro Nacional a 10 de Novembro, “desconcertou e acabou por deixar indiferente um público acostumado à cadência dos alexandrinos do teatro histórico” como bem o refere Luiz Francisco Rebello (Rebello, 1979: 23) sendo com justiça considerado como “a primeira tentativa do teatro simbolista” português (Rebello, 1978: 44). Já o poema dramático *Belkiss*, que não viu as luzes da ribalta, é raramente (re)conhecido dentro do panorama da literatura dramática portuguesa, ou mesmo da literatura portuguesa *tout court*, apesar do seu acolhimento entusiasta nos meios simbolistas além fronteiras, como o mostram as traduções simultâneas em francês e até em italiano, por Vittorio Pica¹. Robert de Montesquiou – figura de grande relevo na esfera europeia simbolista, o mesmo que inspira a Huysmans o seu célebre herói decadente Des Esseintes de *A Rebours* – chega a propor uma adaptação teatral desse texto no Théâtre de l’Œuvre, perspectivando uma interpretação da famosa actriz Sarah Bernhardt².

Se, por outro lado, D. João da Câmara era um dramaturgo já conhecido dos palcos lisboetas pelos seus dramas anteriores *D. Afonso*

¹ Esse entusiasmo está bem patente nas cartas deste escritor e crítico italiano, bem como nas de Maeterlinck, Paul Fort, Philéas Lebesgue, Robert de Montesquiou e Mallarmé, entre outros que se encontram no epistolário de Eugénio de Castro conservado na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (secção “Reservados”).

² Assim se pode ler numa carta de 9 de Novembro de 1895, que consultámos no mesmo local.

VI (1890) e *Alcácer-Quibir* (1891), cuja veia patriótica ia ao encontro das expectativas do público novecentista, já Eugénio de Castro circulava num meio académico-literário bem mais restrito. Associava-se o nome do jovem poeta de Coimbra a um certo anarquismo estético - verbal e formal – sucessiva e polemicamente cultivado em *Oaristos* (1890), em *Horas* (1891) e com idêntica altivez decadentista nos célebres opúsculos *Nefelibatas* – publicados a partir de Outubro do mesmo ano. Uma aura de excentricidade algo cristalizada no tempo, que a evolução do poeta de “revolucionário” a “reaccionário”, ajudou a consolidar³.

“Eu criei uma fórmula: os mais seguiram essa fórmula”⁴

O ‘novo’ de Eugénio de Castro tem como marco fundamental a sua poesia. Mentor da palavra rara e do “verso livre”, princípios-chave da poética simbolista, o jovem poeta ostenta desde *Oaristos* uma obra que “despreza a regra, exhibe alexandrinos de cesura deslocada e alguns outros sem cesura” (*idem*), situando a sua prática artística numa linha de convergência com os *versilibristas* franceses Moréas e Viélé-Griffin. “Apóstolo da Beleza” (Castro, 1928: 25) permeado de idealismo schopenhaueriano à semelhança dos seus discípulos de geração e Escola (Alberto de Oliveira, António Nobre, Raul Brandão), a sua obra novecentista faz-se eco de dissonância em relação a toda a retaguarda literário-cultural que ele resume na imagem “cais da Vulgaridade” (Castro, 1927: 21), contrapondo-lhe a modernidade do “Expresso da originalidade”. Na linha da ‘revolução simbolista’ (Michaud, 1995) que tinha em Mallarmé a sua figura tutelar, deve-se a Eugénio de Castro o ímpeto de “substancial renovação” – no dizer de José Carlos Seabra Pereira⁵ – e consequente criação que iria caracterizar a nossa literatura do Fim-de-século ao Modernismo. O mesmo autor retrata assim essa época grande efervescência criativa:

O fim-de-século vê, com efeito, sobrepor-se aos prolongamentos da literatura anterior uma nova dinâmica literária [e] o movimento artístico “novista” impõe a sua hegemonia, adoptando uma estética de contraposição (na acepção lotmaniana) e uma crítica de expedita anacronização dos padrões e convenções até aí dominantes, actualizando a sua poética numa série cerrada de volumes /.../ surpreendentes pelo ineditismo da apresentação e do

³ Como o demonstrou Aníbal Pinto Castro no seu artigo “Tradição e inovação na poesia de Eugénio de Castro”. (Pinto de Castro, 1969: 30).

⁴ Eugénio de Castro. “Poetas Novos”. *Jornal do Comércio* 11561 (19 Jun. 1892).

⁵ Ver Pereira, 1995: 19.

conteúdo /.../ segundo os ditames do aristocratismo e os paroxismos da originalidade. (Pereira, 1995: 19)

O discurso crítico de Eugénio de Castro passou também pelos jornais da época. No artigo “Poetas novos” que publica no *Jornal do Comércio* em 19 de Junho de 1892 em resposta às críticas que a sua crónica na mesma rubrica suscitara – “as coisas que eu disse aqui há oito dias acerca da poesia e dos novos poetas portugueses, irritaram fundamente /.../ atraíram o riso” começa por escrever – o poeta reitera as suas “reivindicações” histórico-literárias e o seu papel de “corifeu /mais do que/ de sectário”, como escreverá no prefácio da segunda edição de *Oaristos*:

Fui eu o primeiro, em Portugal, a empregar o verso livre, a mobilização das cesuras no alexandrino e a aliteração, fui eu o primeiro a nacionalizar a *ballada* e o *rondel* franceses; a renovar o verso, tão nacional de onze sílabas; a empregar a sugestiva expressão simbólica, reagindo contra a expressão directa dos parnasianos; a dar uso às rimas preciosas e aos vocábulos raros: o primeiro em suma, a fazer o que hoje é feito por todos. (Castro, 1892)

Mas com uma consciência porventura mais aguda dos novos valores poéticos do que as poesias de *Oaristos* ou *Horas* propriamente ditas, e mau grado o desconhecimento geral que os caracteriza, os seus textos novecentistas de feição dramática como *Belkiss*, *Sagramor*, *Os olhos da Ilusão* ou *O rei Galaor*, publicados em plena “Batalha simbolista” (Michaud, 1995), revelam uma tentativa inequívoca de superação dos moldes teatrais da época. Numa linha estética de mistério, valorizadora da ‘ideia’ em detrimento da acção – usando uma expressão de Mallarmé –, configurada no papel conferido à Morte, “personagem sublime” como a definia e revelava Maeterlinck nos seus dramas representados em Paris na mesma altura em compromisso com os preceitos mallarmeanos (Cabral, 2010), *Belkiss* aproxima-se do teatro simbolista do poeta e dramaturgo belga, companheiro da *mêlée* parisiense com a qual Eugénio de Castro interagiu com rasgado cosmopolitismo⁶. Mais digno de realce é *Belkiss* ser composta no auge

⁶ Como exemplarmente o demonstra a sua acção à frente de *Arte*, *Revista internacional* que fundou em Coimbra com Manuel da Silva Gaio, assegurando desde logo uma vasta rede de intercâmbios, nomeadamente com as consagradas *L'Ermitage*, *La Revue Blanche* e o *Mercure de France* graças à acção de Louis-Pilate de Brinn’Gaubast e de Philéas Lebesgue. Os seus oito números publicados entre Outubro 1895 e Junho 1896 contam, no elenco dos seus colaboradores, um leque importante de nomes da vanguarda literária e artística – mormente francesa e italiana, entre os quais Rémy de Gourmont e Vittorio Pica. Os “Boletins internacionais” abarcam uma geografia surpreendente (Espanha, França, Itália, Alemanha, Áustria-Húngria,

da “reacção idealista no teatro” – assim a definiu na época Paul Adam – e mais exactamente no mesmo ano que *Intérieur*⁷, peça modelar do “teatro estático” de Maeterlinck, que derroga sustentavelmente o sistema de regras e conceitos do teatro tradicional, inaugurando o paradigma do “drama moderno” como o reconhecem Peter Szondi (1957) e Jean-Pierre Sarrazac (1999). A partir do seu estudo *A Invenção da teatralidade*, recentemente traduzido por Alexandra Moreira da Silva, lembramos que a “revolução que se produz nesse momento da história do teatro” conduz à “revelação da teatralidade graças ao esvaziamento do teatro” (Sarrazac, 2009: 18).

Numa conjuntura teatral amorfa, vacilando entre o historicismo de matriz neo-romântica e os preceitos naturalistas inspirados nos modelos franceses, muito refém do gosto do público burguês ávido de divertimento, como o salientou o próprio Eugénio de Castro num artigo que examinaremos mais à frente, é de facto notória, e até mesmo simbólica, a incursão do poeta num campo que passará a ser fundamental para a evolução da nossa literatura. Antes porém de lermos *Belkiss* no contexto da sua criação, interessa percebermos a concepção simbolista de drama que lhe subjaz. O próximo passo, deliberadamente ao arrepio da cronologia, permitir-nos-á interseccionar, de modo sucinto mas suficientemente ilustrativo, textos que se nos afiguram significativos para uma compreensão mais englobante da peça de Castro.

“Il ya a dans notre âme une mer intérieure...” (Maeterlinck, “Confession de Poète”)

É sobretudo a partir da configuração singular que lhe insuflou Fernando Pessoa que se costuma perspectivar o drama simbolista. A “substância dramática” – que Teresa Rita Lopes demonstra de forma inequívoca – (Lopes, 1977:107) – do grande poeta modernista que conhecia de perto o Simbolismo encontra, como sabemos, uma forma e uma expressão características no *Marinheiro*, composto em 1913 e publicado no primeiro número da revista *Orpheu*, de Janeiro-Março de 1915. Contrariando orientações dramáticas de longa linhagem aristotélica, este “drama estático em um quadro” patenteia todo um

Bélgica, Dinamarca, Suécia, Noruega, Grécia, Turquia e Brasil). A principal aspiração dos editores era fomentar “a comunicação e comunhão de Portugal com o melhor das litteraturas europeias” (*Arte*, 1895: 54).

⁷ Segunda peça dos “Trois petits drames pour marionnettes” ao lado de *Alladine et Palomides* e *La Mort de Tintagiles*.

processo de desmaterialização dos fundamentos dinâmicos do teatro tradicional, desde a acção, às personagens e ao diálogo, a favor dos valores do mistério, do silêncio e do *sonho* – fundamental na estética pessoana⁸. Igualmente a presença da morte e a despersonalização das personagens – três Veladoras, três vozes num processo de complementaridade⁹, mostra Pessoa em clara afinidade com o drama simbolista de Mallarmé e Maeterlinck, conforme também revelou o estudo referido.

E emblemático dessa ilustração pode sem dúvida considerar-se o artigo “O Teatro-Arte (Apontamentos para uma crónica)” publicado em 1913 no jornal republicano *Rebate* pelo seu companheiro de *Orpheu*, Mário de Sá-Carneiro, que no mesmo ano escrevia a peça *A Alma* com António de Ponce Leão¹⁰. A distinção operatória que propõe entre uma “arquitectura exterior” ou “carpintaria” que situa na linha de Sardou – cujas peças entre vaudeville e melodrama continuavam a beneficiar do entusiasmo do público – e a arquitectura “interior, que é alma”, toca no ponto crucial de mudança paradigmática em relação à tradição da dramaturgia clássica. Assim, o que aos olhos do poeta de “Indícios de Oiro” fundamentalmente deve distinguir “a grande obra dramática” será “o ambiente cria(do) em torno de si: de maneira que nós temos a sensação nítida que a sua máxima beleza não reside nem nas suas palavras, nem na sua acção (arquitectura exterior), mas em qualquer outra coisa que não se vê: *uma grande sombra que se sente e se não vê*”, sublinha, e que “brota, arrepiante” da obra dos grandes artistas – assinalando a esse propósito a genialidade de Shakespeare. E isso levá-lo-á a definir um “teatro-arte” em que a “alma” é a “garra de oiro” escreve – com o acento característico do seu idiolecto poético.

A proposta estética de Sá-Carneiro conformada por três princípios essenciais – a depuração formal, a dimensão e o efeito de sugestividade – ilumina-se, retrospectivamente das páginas de

⁸ Como no-lo revelam as suas *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*: “Quem quisesse resumir numa palavra a característica principal da arte moderna encontrá-la-ia, perfeitamente, na palavra *sonho*. A arte moderna é arte de sonho” (Pessoa, 1973: 153).

⁹ “Umas em relação às outras”, estas personagens acabem por sugerir, segundo Fernando Guimarães, “um caso especial de heteronímia” (Guimarães, 2007: 145).

¹⁰ Tendo já composto anteriormente *Amizade* entre 1909 e 1910. Remetemos a este propósito para o estudo de F. Castex, *Mário de Sá-Carneiro e a Gênese da “Amizade”* (1971).

Mallarmé sobre o ‘drama futuro’, escritas nos anos 1885-1895¹¹ e ademais das próprias obras dramáticas simbolistas de Maeterlinck, o único “qui inséra le théâtre au Livre”, como o reconheceu o mestre francês. No momento charneira de “Crise de Versos”, do Wagnerismo e de alianças entre artes – “allier, ne pas confondre”, recomenda contudo Mallarmé reinterpretando Wagner – o que está em causa é uma re-orientação do drama de fora para dentro – “du dedans vers le dehors”, escreve Maeterlinck postulando uma “psychologie des songes”. Um drama demandado por Dujardin, Mauclair ou Saint-Pol Roux e exemplarmente concretizado pelo ‘novo’ teatro do autor de *Pelléas et Mélisande*. É neste dealbar de “puro teatro poético” segundo a fórmula de Mallarmé¹², que o mestre dos simbolistas postula um dos princípios estruturantes da nova arte teatral. Citamos o seu poema crítico “Mimique”:

La scène n’illustre que l’idée, non une action effective, par un hymen (d’où procède le Rêve), vicieux mais sacré, entre le désir et l’accomplissement, la perpétration et son souvenir: ici devançant, là remémorant, au futur, au passé, — sous une apparence fausse de présent —. Tel opère le Mime, dont le jeu se borne à une perpétuelle allusion: il s’installe autrement un milieu pur de fiction. (Mallarmé, 2003 : 179)

Em diálogo com o conceito mallarmeano de “tragédia íntima” – que o poeta francês contrapôs em “Hamlet” (1886) a todo o teatro contemporâneo, enfeudado no “fait divers” –, em sinergia com a vanguarda teatral e artística (dos “Nabis” aos impressionistas) Maeterlinck dava na mesma época às encenações de vanguarda do Théâtre de l’Œuvre de Lugné Poe os seus textos *Intérieur*, *Les Aveugles*, *L’intruse* ou a já citada *Pelléas et Mélisande* (1893), abrindo a cortina de veludo ao “Teatro da Alma” que Edouard Schuré irá teorizar em 1905.

O teatro simbolista de Maeterlinck, que ele próprio teorizou como um “trágico quotidiano” no ensaio homónimo de 1896, introduz um *novo trágico*, diferente do trágico antigo, que nomeadamente colocava a fatalidade como uma espécie de resposta inalienável dos deuses aos desafios dos homens. O que Maeterlinck inaugura, conferindo uma profunda unidade ao seu “primeiro teatro” é o

¹¹ Tais como o importante ensaio “Richard Wagner, rêverie d’un poète français” (1885) ou toda a secção “Crayonné au théâtre”, que compreende as “Notes sur le théâtre” que escreveu para a *Revue Indépendante* de Dujardin nos anos seguintes, entre outros reunidos pelo autor em 1896 em *Divagations*.

¹² Cf. Carta a Henri Mazel de 28 de Setembro de 1891 (Mallarmé, 1973: 309).

“trágico interior” que desqualifica toda a acção épica “do sangue, dos gritos e das espadas” (Maeterlinck, 1999: 488), actualizando o trágico na tragicidade que representa “o simples facto de viver” (*idem*: 487) e que tem por fulcro o próprio homem. Os seus primeiros dramas, que alicerçou no postulado do “teatro estático” (*Le Tragique quotidien*) e destinou a ‘marionetas metafísicas’, revelam personagens desprovidas de vontade e muitas vezes de identidade própria, inseguras das suas falas e alheias às falas do outro, quando não mesmo à presença do outro. Assim o revela sublimemente a peça *Os Cegos* (1891) em que doze personagens cegas de diferentes idades fundam a sua malograda espera – e esperança – na chegada de um padre que, desde o início, jaz morto ao lado daquelas. Esse quadro de escuridão e desespero apenas evoluirá no sentido da inexorabilidade da “terceira personagem” ou “personagem sublime” – a morte – à qual “pour une cause, rien de simplement humain ne convenait” como notou Mallarmé no seu texto sobre *La Princesse Maleine*, primeira peça da produção teatral simbolista do autor belga. Assente no “princípio invisível” – a morte, cuja presença se insinua nos próprios “interstices du poème” –, o drama simbolista de Maeterlinck configura-se num registo etéreo e abstracto do mundo oculto e das palavras não ditas. A desestruturação do diálogo – a par de toda a sintaxe teatral – é dos aspectos que mais singularizam a sua poética, como o precisa o estudo fundamental de Peter Szondi: “le langage se sépare de l’action, soit que le drame en fasse son sujet, soit que, de manière paradoxale, l’action entre dans le langage” (Szondi, 1983: 132).

Deste modo, e numa clara antecipação da noção de distanciamento brechtiano, é pedido ao espectador um esforço – uma capacidade – de representação mental (um pouco como na leitura do poema); daí a definição maeterlinckiana de teatro como “templo do sonho” em que o espectador abre o seu espírito àquele “meio puro de ficção”, idealizado por Mallarmé e que também denomina de “palco mental”.

A importância da interioridade, o primado conferido à intuição, ao sonho e ao mistério, a irrupção do trágico no quotidiano mais trivial são alguns fundamentos do “primeiro teatro” de Maeterlinck de que vamos encontrar ecos na contemporânea *Belkiss* de Eugénio de Castro.

Antes porém de atentarmos no tecido poético-dramático da obra, não será despidiendo lembrar que em Agosto de 1893, ou seja cerca de um ano antes da publicação de *Belkiss*, Eugénio de Castro publicava

no *Diário Popular* um artigo intitulado “Opiniões: o Teatro moderno”¹³ cujo título é revelador das suas intenções.

Começa por uma crítica cortante ao teatro novecentista português assente em representações de “coisas banais e exageradamente acessíveis”, aviltado e rendido à “conhecida obtusidade da maioria dos espectadores”. O seu juízo é severo: “os saloios deliram pelas charangas de kermesse e adormecem sob a música de Wagner”. Daí o seu diagnóstico: “raras excepções feitas, continua, os espectadores imbecilizados pelo *sauve qui peut* quotidiano, pela ganhuça vil, pela ambição mesquinha, não reclamam ao teatro elevação espiritual, pedem-lhe apenas uma anestesia fácil e forte que lhe adormente as preocupações e lhes torne leve o dormir”.

Ainda que reconheça que “no estrangeiro, mesmo nos países mais civilizados, a situação do teatro é /.../ quase idêntica”, o autor português não deixa de apontar alguns exemplos da contracorrente estética trazida pelos dramas de Ibsen e Maeterlinck, que, outros “príncipes da *Ideia*” (nosso sublinhado) como Shakespeare que soube “sulca/r/ novos caminhos” no sentido de “aristocratisar o gosto /do público”. Se as obras dos dramaturgos norueguês e flamengo podem considerar-se como bons exemplos de “teatro moderno” é porque numa “época de quinta-essência e /de/ nevrose” conseguem produzir “num tempo curto uma longa série de sugestões variadas, tão variadas como as nuances que raíam os espíritos”. E prossegue, abrindo luzes para o que denomina o “espectáculo para um inteligente d’agora”: “formado/ pela sucessão de três quadros, um deles declamado, outro representado por mímica, e outro dançado, o primeiro baseado num sentimento raro, o segundo reproduzindo uma sugestiva cena histórica, o terceiro movendo-se sobre a fantasia de um poeta”. Tudo isto no sentido da “arte pura” de que projecta, no final do artigo, uma realização “à meia-luz de uma câmara de convalescença”. Assim, no que toca ao discurso “um diálogo apenas, mas um diálogo que exprime todas as meias tintas da paixão vibrante e da fatalidade brutal, todo o empolgante conflito entre a ilusão e a morte”; no que diz respeito à acção ou ‘mímica’, um quadro revelando a “Rainha de Sabá /.../ no bíblico palácio de Jerusalém. Velhas opulências, costumes mortos, apagadas decorações”; e, para aprofundar em sugestão a “melancolica suspensão do primeiro /e/ as eruditas excursões do

¹³ Consultámos este texto na sequência da sua referência na tese de licenciatura de José Carlos Seabra Pereira *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa* (Coimbra, 1972) que deu origem à obra homónima publicada em 1975.

segundo”, o acompanhamento musical a que confere o papel harmonizador do todo: “agonizam as almas das harpas” escreve Eugénio de Castro, com imagem e palavras cujo envolvimento metafórico é já de *Belkiss*.

Valorizador da dimensão teatral a que em estudo anterior chamámos *ideísta* (Cabral, 2007), numa época de “réveil de l’âme” – título de um ensaio de Maeterlinck – de que Mário de Sá-Carneiro ainda nos dá ecos muito directos em 1913, este texto mostra Eugénio de Castro em sintonia e, mais importante do ponto de vista histórico-literário, em sincronia com todo o ambiente de “*intersion*” (expressão de Maeterlinck) idealista no teatro, a que se deu já enfase acima, numa época de hegemonia do vaudeville e dos modelos naturalistas “en chair et en verbe” (Cabral, 2007) que cediam ao gosto do público – e contra os quais reagiam as experimentações vanguardistas do Théâtre de l’Art ou do Théâtre de l’Œuvre.

É neste contexto que ganha um lugar especial o “novismo² de *Belkiss*, escrita em 1894, como foi dito, talvez mais do que *O Pântano* de D. João de Castro, que não se desprende inteiramente do recorte realista, apesar de toda a ambiência de sugestão e de mistério que instaura na sua peça – até ao “étonnement surnaturel” de que fala Maeterlinck em *Introduction à une psychologie des songes* (1892). É interessante observar que uma das principais críticas apontadas à peça do dramaturgo lisboeta na época se prende com as que se colocavam de um modo geral ao drama simbolista ou seja a sua contaminação pela poesia – género por natureza destinado à leitura, enquanto o drama tem como princípio a ilusão do real e a verosimilhança. Na *Revista d’Hoje* de Janeiro de 1895¹⁴, Júlio Brandão acusa D. João da Câmara de introduzir no *Pântano* “personagens pelintras da Baixa a quererem meter-se na Ballada”. Ainda que benevolente no conjunto, o seu comentário não deixa de reflectir os prejuízos da época em relação ao teatro simbolista, associado a Maeterlinck:

N’*O Pântano*, que é feito por figurino e falso — tudo é desconexo. No 2º acto e 3º, onde às vezes a forma é interessante e impressiona, há farrapos de sugestões poéticas /.../. *O Pântano* foi bastante feito debaixo das impressões do novo escritor belga. (Pereira, 1972: 505)

Num claro descomprometimento com o “efeito do real”, o universo do *Pântano* evolui entre realismo e idealismo, disseminando

¹⁴ Que consultámos na sequência das referências presentes na tese de licenciatura de José Carlos Seabra Pereira, ao qual é reconhecido o carácter de pioneiro nos estudos sobre Simbolismo na Literatura Portuguesa.

sugestões múltiplas de forças misteriosas que não se sabe de onde vêm mas se insinuam nas impressões de medo, de dúvida e de desgraça que perpassam a peça. Este hibridismo repercute-se nos próprios diálogos que são matizados de pausas, de repetições e de outras quebras sintáticas susceptíveis de sugerir, no tecido do texto, tudo o *que se não vê*, numa confusão entre real e imaginário – ou nas duas arquitecturas do drama, segundo a distinção operada cerca de vinte anos depois por Sá-Carneiro:

JOSÉ — Passam as nuvens sobre a lua e as sombras sobre o pântano. Ergue-se alto a nebelina. Olhe aquele! Olhe aquele! ... Corre co' o vento! Veio esmagar-se aqui nos muros do palácio!... Eh! Eh! Eh! Como correm todos! A dança dos fantasmas! Eh! Eh! Eh!

DUQUE — Faz-me horror o teu riso e faz-me horror a noite. Sonhos terríveis entram, bulhento enxame, a apoquentar-me. Faz-me horror o teu riso nesta noite cheia de presságios. (Câmara, 2006, II: 305)

É igualmente notável o modo como a essência fantástica e nevrótica do drama se manifesta nos desalinhos e outros movimentos irregulares dos diálogos, criando a sensação de não entendimento entre as personagens:

(A Duquesa torna a agitar-se na cadeira.)

MATILDE (aflita) — Avó! Avó! (*Para José.*) Mas que língua então falas que ela entende? Que língua falas que eu não sei falar-lhe?

JOSÉ — Silêncio! Silêncio!... Veremos se adormece.

(*Cessa a música do órgão.*) (Câmara, 2006: 293)

O Pântano de D. João de Castro está profundamente impregnado da ideia de morte, que assume os mais diversos matizes – desde os pressentimentos e visões do Duque, ao assassinio desta personagem e a todo o clima de terror que se instala no final da peça – e se corporiza na última cena na entrada da Duquesa sonâmbula pela galeria, num crescendo uivo de cão.

“Ó Pântanos de Mim — jardim estagnado...” (“Apoteose” — Mário de Sá-Carneiro)

Igualmente aguilhoada pela presença da morte surge *Belkiss, Rainha de Sabá*, mas modulada aqui no universo pessoal da protagonista, na sua busca – trágica – de “Além-Tédio”, diremos, com

alusão ao poema de Sá-Carneiro. Utilizando o amor fatal como pano de fundo, o poema dramático de Eugénio de Castro encena com especial acuidade o percurso trágico duma personagem “doente-de-Novo”, retomando o poeta de *Dispersão* (Sá-Carneiro, 2007:28); uma personagem cuja sede insaciável de infinito assenta na convicção – já – moderna de que “é grande não ter jeito para viver” como o fará por sua vez dizer Fernando Pessoa a Bernardo Soares (Pessoa/Soares, 1982: 75). É o que vamos ver a seguir.

A matriz simbolista de *Belkiss* manifesta-se logo na sua divisão estrutural, em XV partes ou “quadros” ao modo dos simbolistas, de extensão irregular e modos híbridos. Nela se conjugam de facto o diálogo dramático, o monólogo – veja-se como ‘Interlúnio’ (V) polariza, na única fala de Belkiss a sua vivência interior –, a descrição narrativizada que forma toda a parte XII (“A Chegada”). É interessante observar ainda como a certa altura a representação assume a perspectiva criada pelo sonho de Belkiss, o leitor assistindo ao episódio tenebroso que decorre na floresta sombria através da ‘encenação mental’ da rainha que é bruscamente acordada por Zophesamin (“Per Umbram”).

Em forma de “Prelúdio”, as primeiras páginas abrem o cenário de exotismo sumptuoso duma sala do palácio real de Akum, de cores brilhantes e perfumes orientais. A referência às escravas de Belkiss, “sentadas no chão, a fiar” entrelaça aqui o imaginário medieval presente na obra de Eugénio de Castro, nomeadamente no poema “As fiandeiras”. A primeira referência a Belkiss configura-se como uma ausência, não só pela evocação do seu comportamento instável através do diálogo das duas escravas – “Ontem, num acesso de cólera, lançou ao rio todos os anéis que tinha nos dedos...”, diz Ladikê (Castro, 1927: 62) – como, no final da ‘cena’, apenas pela sua voz, chamando insistentemente a sua escrava. E na ausência de resposta ao seu apelo pode logo vislumbrar-se o isolamento congénito da Rainha.

Todo o quadro de brilho interior e circundante recriado no Prelúdio – terraços e colunas com pedrarias, plantas aromáticas, fontes e aves de rara beleza – que parece saído de uma tela de Gustave Moreau¹⁵, nome incontornável do decadentismo finissecular –, logo vem contrastar com o ambiente sombrio da cena seguinte, “À espera da Lua”, revelador da melancolia que assola a Rainha de Sabá. Eis como no-la descreve o poeta na sua primeira aparição:

¹⁵ Pensamos nos seus celebríssimos quadros *L'Apparition* e *Salomé* que causaram escândalo no Salão de Paris de 1876.

“UMA GRANDE SOMBRA QUE SENTE E SE NÃO VÊ”: BELKISS NOS TRILHOS DA
LITERATURA DRAMÁTICA SIMBOLISTA

Cingida por uma lunática túnica de lã branca, bordada a fio de prata; de pé; os braços caídos; os dedos cheios de rubis; a cabeça inclinada para traz, como se os cabelos, orvalhados de limalha de ouro, lhe pesassem muito: Belkiss segue, melancolicamente, o voo das íbis...¹⁶

Para além do traje refinado, é decadentista a atitude meditativa e evasiva da Princesa e, em contrapartida a sua abertura à noite e ao infinito. O seu primeiro gesto é de rejeição e de distanciamento em relação ao elemento real, impondo inclusivamente às harpistas “que vão para longe”, procurando, no atenuado “gemido” das harpas uma correspondência à dor-desejo que cultiva por Salomão, e que em surdina se insinua no seu discurso:

BELKISS

É quase noite... E ainda uma noite sem o meu senhor... ainda uma noite sem beijos... sem carícias...

O que fascina Belkiss em Salomão, que não conhece, é a ideia de “sobrehumano” que projectou nele e que alimenta a sua ânsia de além, as suas aspirações ao “novo” que transporta até à histeria mais excêntrica, até às alucinações mais atrozes, até aos instintos mais carnis que não consegue refrear, apesar de todos os alertas e conselhos do velho Zophesamin. O discurso deste assume um carácter moralista, com base no seu pressuposto conhecimento da vida, revelado por uma retórica sentenciosa:

BELKISS

Embora, quero ser dele! Amo-o com um amor de fogo!

ZOPHESAMIN

E é esse o teu mal. O amor é como a carne que comemos: apodrece com o calor e conserva-se por longo tempo no gelo. O amor deve ser frio para ser duradouro.

BELKISS

Mas o que queres que eu faça? Como posso ser senhora de quem sou escrava? Ah! Tu não compreendes o meu martírio! No meio dos meus frenesis nocturnos, ergo-me, quase nua, os olhos em labaredas, os seios arquejantes, como cisnes moribundos, e subo aquele terraço, onde os noctívagos de Axum me vêem errar, de cabelos soltos e braços em súplica, como um fantasma... /.../ Mal me deito tentando afogar no sono esta obsessão devoradora, sinto-me rodeada de visões, que

¹⁶ Todas as citações são feitas com base no vol. II da Edição Lumen das Obras de Eugénio de Castro (Castro, 1927).

me prostam em quebrados delíquos, perco a vista, e julgo que a minha cabeça vai a rolar por um abismo cheio de ravinas e de quedas de água, e que vou pelo ar, caída de uma torre altíssima... Ora me sinto sobre uma fornalha, ora começo a tremer com frio...

A dimensão trágica da cosmovisão simbolista acentuar-se-á gradualmente no poema, potencializada pela aura de mistério que o faz progredir da volúpia liminar à angústia e ao terror final. Esse crescendo está patenteado nos títulos, especialmente a partir de “Interlúnio”, que toma a forma de um monólogo. Longe do traço maniqueísta das personagens de D. João da Câmara, Belkiss aparece presa numa cerrada interrogação, entre o narcisismo estéril e solitário – leia-se o passo “Morrerei virgem!.../.../ Florirei para regalo dos meus olhos” (Castro, 1927:123) que evidencia um claro intertexto com a Herodiade de Mallarmé – e a aspiração sensual, ou a ânsia de superar os limites – “Estas paredes não são minhas amigas... Quero desejar alguma coisa e não sei o que hei-de desejar... /.../ Não posso viver aqui” (*idem*: 104). Mais do que a distinção entre corpo e espírito resolvida no triunfo da vontade sensual, afirma-se aqui a atitude idealista da heroína decadentista – qual dândi feminino – que não pode satisfazer-se dentro dos limites impostos pela razão. Assim, no final do seu monólogo, e “como se acabasse de ressuscitar” a Princesa é dominada por uma série de pulsões funéreas, focadas em visões de fogo e sangue, duma esquizofrenia latente.

E que lindo seria o incêndio visto por uma esmeralda... E os lagos cheios de sangue!... Como a noite correria depressa!... Correria a voar... a noite seria tão clara que ninguém daria pelo nascer do sol...

Feita essa escolha da Princesa, o drama evolui “Para o Mistério” que se configura em ambientes e situações desconcertantes – de florestas misteriosas e recheadas de criaturas horrendas e feras infernais, aos precipícios e lagos doentios (“No lago da Demência”) para deleite do espírito de Belkiss. É para lá, de facto, que a rainha é atraída, apesar dos agouros de Zophesamin. Não entendendo a resignação daquela, este pergunta-lhe: “Que força te impele para aquela floresta donde todos fogem?”, ao que Belkiss responde, tão simples quanto desconcertantemente: “o terror... o mistério” (Castro, 1927:110). Toma daqui em diante expressão um cenário crispado, manifestação de um imaginário macabro de laivos sobrenaturais.

O drama poético de Eugénio de Castro não segue no entanto o perfil de abstracção pura ou de desmaterialização das personagens, típico da dramaturgia maeterlinckiana. *Belkiss*, toda ela vibrante de

desejos de novas sensações – a mais viva das quais se projecta na figura desconhecida de Salomão –, atinge uma dimensão humana de impressionante fatalidade. Não é mais a mulher ideal, inatingível e fria, a trigueira de esfingial beleza que desespera o poeta de *Oaristos*, mas uma figura complexa cuja origem mergulha no terreno movediço das emoções e do inconsciente, nas antecâmaras do ser moderno sobre o qual Freud se debruçava na mesma época. O que há de trágico em Belkiss é um sentido de solidão existencial resultante da sua busca desesperada de algo que transcenda a estreiteza de uma existência conformista, dominada pela passividade e pela rotina:

BELKISS

Tudo o que me rodeia é baço, mudo, sem significação: aconteceu-lhe o que acontece aos anéis, que perdem o lavor com o uso, e às palavras que, por muito repetidas, ficam transformadas em esqueletos de ideias...

A sua “marginalidade” polarizada entre sentimentos de vazio e de loucura acaba por ser expressão da inquietação metafísica e do idealismo pessimista de acento nietzchiano, exemplarmente configurados no mesmo ano em *Interlúdio*, prenhe de “áspero nilismo” – como o reconhecerá Eugénio de Castro no prefácio de 1911 a esta obra¹⁷.

A pressão do invisível que ganha nas últimas “cenas” um peso e uma densidade especiais vai traduzir-se por diversos sinais concretizados quer nos elementos (premonitórios) da natureza: a nuvem – que sombreia o palácio como um vulto ao longo da peça e cuja presença se torna obsidiante a partir do capítulo “A nuvem”- é, no fim, “negra e frigidíssima”, os lírios aparecem decapitados; quer o crescendo dos ruídos misteriosos, quer nos presságios mórbidos postos na boca de Zophesamin, até ao aparecimento do fantasma da rainha Isimkhib, mãe de Belkiss – no final do capítulo X, uma cena de tonalidade shakespeariana. Todos convergem para a derradeira imagem das açucenas ensanguentadas, alegoria de como no universo dramático de Eugénio de Castro, e à semelhança do teatro simbolista

¹⁷ Refira-se ainda o acento marcadamente niilista das quatro epígrafes aposta à abertura à mesma edição:

1. “*L’homme esgaré qui ne sçait où il va*” (Ch. D’Orléans)
2. “*Aujourd’hui est mauvais, et chaque jour sera plus mauvais – jusqu’à ce que le pire arrive*” (A. Schopenhauer);
3. “*La mort est bonne, cependant il vaudrait mieux ne jamais être né* (H. Heine);
4. *Il faut pleurer les hommes à leur naissance et non pas à leur mort* (Montesquieu).”

de Maeterlinck o amor fatalmente se cruza com a dor e morte. Na derradeira cena, a ausência física das personagens Belkiss e David, seu filho de nove anos, apenas substituídos pela voz, é um dos traços que mais contraria qualquer representação mimética. Paradoxalmente, a ausência das personagens – apenas sentimos a presença destas pela voz – aumenta o efeito de “pathos” deixando uma impressão de vazio que é já o da saudade deixada pela personagem que à semelhança da voz, desaparece, em surdina. A voz de Belkiss – que preludiera o drama – “apaga-se extenuamente”. Correlativamente é o silêncio perturbador que vem desvelar o desfecho trágico da peça, qual muro espesso de indiferença ao apelo aflitivo de David, cuja voz permanece produzindo aquela “inquietante estranheza” de que fala Freud a propósito – é bom lembrar, da criação literária.

Adaptando a Belkiss o intento do seu autor “de dizer coisas novas por processos novos”, contra o *status quo* da literatura portuguesa da época, como o escreve Castro a Pinheiro Chagas, o anarquismo da heroína vem directamente do poeta, do seu profundo horror ao comum imediato e da sua apologia do individualismo criador como compensação a um real vil; um aristocratismo que não é apenas de escola ou de estilo mas ressoa da mundividência característica da época – que José Carlos Seabra Pereira designa como “fenomenologia da percepção anti-positivista” (Pereira, 1999: 520), resposta ao racionalismo científico, às perturbações históricas e à falência de valores. Parece-nos por isso redutor reduzir Belkiss a figurações do feminino perverso, típicas da época – que tematiza, por exemplo, Salomé, no poema epónimo, em diapasão com Flaubert, Oscar Wilde ou Huysmans – tanto a heroína castriana espelha o mal-estar existencial e axiológico finissecular mais característico, face a uma sociedade cada vez mais regulada por um “faux semblant de civilisation” como o denuncia Mallarmé na mesma época. A ‘melancolia’ dorida de Belkiss – com a qual dialoga quer o “desejo absurdo de sofrer” de Cesário Verde quer a ‘tísica d’Alma’ de António Nobre –, a tragédia intensa que vive dentro de si, até ao paroxismo – e que reincide, no ano seguinte, nos “cruéis desassossegos” de *Sagramor*: “só amo aquilo de que mim fuge” – são o reflexo de uma crise que não é só pessoal mas epocal, quando o mundo antigo e todos os valores estáveis e seguros começam a ruir.

A “mundividência desesperada” (Pereira, 1975:263) configura-se, assim, numa estética de transição – Mário de Sá-Carneiro – como se sabe o mais simbolista dos “órficos”, evocará as “zonas intermédias” – em que progressivamente se abandona uma concepção mimética do

real e uma consequente deslocação do domínio objectivo para o domínio subjectivo. *Belkiss* evidencia aquela perspectiva “de dentro para fora” que determina e sustenta o novo teatro simbolista de Maeterlinck, precedente e exemplo para todos os poetas dramáticos que evocámos neste estudo. Por tudo isto faz sentido recolocar esta e outras obras de Eugénio de Castro no processo de afirmação da Literatura dramática simbolista. No dealbar de uma modernidade que sabe que “le royaume de l’imagination présuppose pour sa validité que son contenu soit dispensé de l’épreuve de la réalité” (Freud, 1985: 259).

Bibliografia

- Brandão, Júlio. “Litteratura dramática (Chronica)”. *Revista d’Hoje* 2 (7 Jan. 1895).
- Cabral, Maria de Jesus. *Mallarmé hors frontières. Des défis de l’œuvre au filon symbolique du premier théâtre maeterlinckien*. Préface de F. Schuerewegen, Amsterdam/New York: Rodopi, 2007.
- Câmara, D. João da. *Teatro*, vol. II. Lisboa: INCM, 2006.
- Castex, François. *Mário de Sá-Carneiro e a gênese da “Amizade”*. Lisboa: Livraria Almedina, 1971.
- Castro, Eugénio de. *Obras poéticas*. Lúmen: Lisboa.
- Vol. I: *Oaristos — Horas — Silva*, 1927.
- Vol II: *Interlúnio — Belkiss — Tiresias*, 1927.
- Vol III: *Sagamor*, 1928.
- . “Poetas Novos”. *Jornal do Comércio* 11561 (19 Jun. 1892).
- . “Opiniões: o Theatro Moderno”. *Diário Popular* 9441 (18 Ago. 1893).
- Dufaud, Marc. *Dictionnaire fin de siècle. Zutistes, jemenfoutistes, tout l’univers des dandys décadents*. Paris: Scali, 2008.
- Freud, Sigmund. *L’inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris: Gallimard, 1985.
- Guimarães, Fernando. *Sentido e sensibilidade*. Porto: Caixotim, 2007.
- Lopes, Maria Teresa Rita. *Fernando Pessoa et le drame symboliste heritage et création*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian/Centro Cultural Português, 1977.
- Mæterlinck, Maurice. *Œuvres II, Théâtre*. Ed. Paul Gorceix. Bruxelas: Complexe, 1999.
- . *Œuvres I, Le Réveil de L’Âme, Poésie et Essais*. Ed. Paul Gorceix. Bruxelas: Complexe, 1999.
- Mallarmé, Stéphane. *Œuvres complètes*, vol. II. Ed. Bertrand Marchal. Paris: Gallimard, 2003.
- . *Correspondance*, vol. IV. Éd. Henri Mondor et Lloyd James Austin. Paris: Gallimard, 1973.
- Michaud, Guy. *Le Symbolisme tel qu’en lui-même*. Paris: Nizet, 1995.
- Pereira, José Carlos Seabra. *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1975.
- . *História Crítica da Literatura Portuguesa*, vol. VII, *Do fim do século ao Modernismo*. Coord. Carlos Reis. Lisboa: Editorial Verbo, 1995.

- . “Eugénio de Castro e a Instituição literária”. *Centenário da Publicação de Oaristos de Eugénio de Castro, Actas do colóquio de 7 a 9 de Novembro de 1990*. Universidade de Liège et de Mons. Ed. Jean-Marie d’Heur e René Poupart. Paris: Arquivos do Centro Cultural Gulbenkian, vol. XXVIII, 1999. 519-526.
- Pessoa, Fernando. *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*. 2ª ed. Lisboa: Ática, 1973.
- . *Livro do Desassossego* por Bernardo Soares. Lisboa: Ática, 1982.
- Rebello, Francisco Luís. *O teatro naturalista e neo-romântico (1870-1910)*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1978.
- . *O teatro simbolista e modernista (1890-1939)*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1979.
- Sá-Carneiro, Mário de. *Poemas*. Ed. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.
- . “O Teatro-arte (Apontamentos para uma crónica)”. *O Rebate* 28 Nov. 1913.
- Sarrazac, Jean-Pierre. *A invenção da teatralidade. Seguido de Brecht em Processo e o Jogo dos Possíveis*. Trad. Alexandra Moreira da Silva. Porto: Deriva Editores, 2009.
- Szondi, Peter. *Théorie du drame moderne: 1880-1950*. Lausana: L’Âge d’Homme, 1983.